La estética del belén napolitano [1]

The aesthetics of the Neapolitan Nativity scene

Valiñas López, Francisco Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2001.
Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2001.
C.D.U.: 73.046.3 (460.357)
BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 107-125]

RESUMEN

La experiencia belenista napolitana constituye uno de los capítulos más originales de la creación artística del siglo XVIII, culminación de un largo proceso iniciado en la Edad Media, a lo largo del cual el belén deja de ser un instrumento de catequesis para convertirse en un entretenimiento laico, de moda entre las élites del rococó. Su estética será la propia del periodo en que se desarrolla, encontrando en la ensoñación campesina, la representación animalística y la evocación de mundos exóticos sus principales recursos expresivos.

Palabras clave: Belenes; Estética; Arte barroco; Arte rococó.
Topónimos: Nápoles; Italia.
Período: Siglos 16, 17, 18.

ABSTRACT

The Neapolitan tradition of Nativity scenes is one of the most original artistic manifestations of the 18th century. It is the culmination of a lengthy process which began in the Middle Ages and during which the Nativity scene gradually ceased to be a means of catechising and became a lay entertainment, very much in fashion among the elite of the Rococo period. Its aesthetic features are those of the period during which it was developed, involving an idealisation of the country and its people, the careful representation of animals and the evocation of other more exotic places.

Keywords: Nativity scenes; Aesthetics; Baroque art; Rococo art.
Place names: Naples; Italy.
Period: 16th, 17th, 18th centuries.

Paseando hoy por las calles de Nápoles no es difícil descubrir, con auténtica y agradable sorpresa, hasta qué punto sigue viva una costumbre tan antigua como la de montar el belén. Una tradición que, como tantas otras del lugar, ha sabido ser mantenida en pie y sirve para caracterizar, aún a estas alturas, la singular personalidad partenopea.

Hace ya un siglo que don Vicente Blasco describía el ser napolitano como el de «la Italia que hemos visto todos en cromos y panoramas, en operetas y novelas, con su alegría

* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

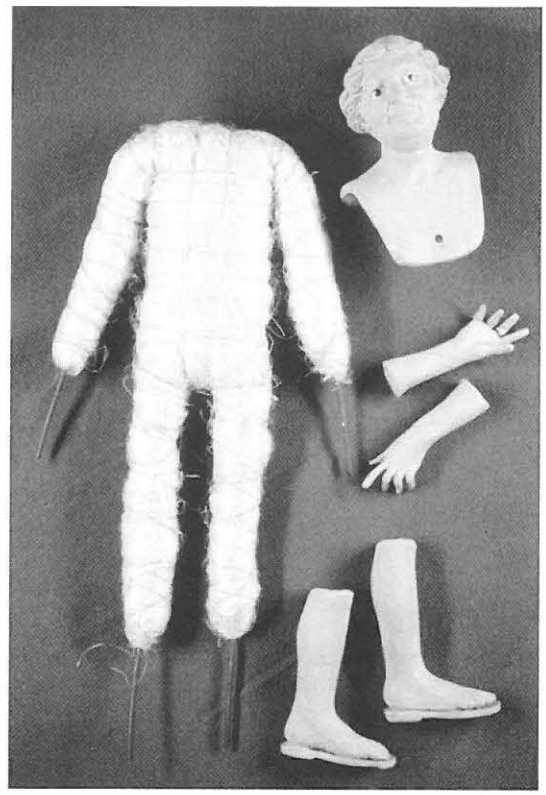
envidiable, su vida al aire libre, su ambiente «poético» y su afición a divertir al que llega, sin perjuicio de tender inmediatamente la mano solicitando la propina»[2]. Qué fácil es aún atisbar ese ambiente, adivinarlo en las calles de la ciudad, tanto a las faldas de *Capodimonte*, en el deprimido entorno de la *Sanità*, como en los más turísticos y bulliciosos alrededores de la catedral. Allí alienta el viejo ensueño que nos transmitieron los románticos, aquella realidad mezquina que antes que ellos plasmaron los autores de bambochadas y óperas bufas, aquel paisaje urbano en cuya silueta se recortan las cuerdas de ropa tendida con igual victorioso descaro que las cruces de los templos.

Es el caserío ruin de *Spaccanapoli* y el *Decumano Maggiore*, con sus estrechos *vicolos*, donde se mezclan con asombrosa frecuencia viejos palacios del XVIII, hoy casas de vecinos, y monumentales iglesias de sobrecogedora presencia: la imponente mole del *Gesù Nuovo*, la gótica desnudez de Santa Clara, la severidad de Santo Domingo, el refinamiento casi civil de San Pablo el Mayor, el gótico enmascarado de San Lorenzo, la olvidada decrepitud de los Santos Felipe y Santiago o la airosa elegancia de los Jerónimos. Arteria principalísima entre estas calles, tan oscuras y angostas como vivas y populosas, es la de *San Gregorio Armeno*, sobre la que cabalga valiente, embovedando un corto tramo central, la dieciochesca torre del convento que le da nombre. Allí, donde más Nápoles no se puede, se concentran todavía los talleres del hacer belenista. Pocos halagos de la crítica ha merecido esa producción contemporánea. En verdad se le puede achacar falta de originalidad, por su insistencia en los modelos del setecientos; pero no hay que dejar de reconocer por ésto sus muchas virtudes, entre ellas, la altura técnica de tantas piezas o las propuestas renovadoras de los jóvenes artífices. Ni una ni otra han sido valoradas por la historiografía tradicional, así que pocas son las obras que se ocupan de ella sin cruzar los peligrosos límites de la crónica sentimental[3].

No es difícil comprender el arraigo del belén en un pueblo como el napolitano. Gente alegre, pobre y prolífica, que cree en Dios con temor supersticioso y confía ciega en el éxito de las recomendaciones que a diario manda al cielo, ya sea por medio de *San Gennaro*, del *Bambino Gesù* o de la *Madonna di Pompei*, por quienes tantas veces se ha visto socorrida a fuerza de portentos.

En carta de 5 de marzo de 1787, hablando de Nápoles, Goethe dice que allí «tutto è improntato ad allegria e a buon umore»[4]. Una semana más tarde afirma: «tutto induce a credere che una terra felice come questa, dove ogni elementare bisogno si trova copiosamente soddisfatto, produca anche gente d'indole felice»[5]. Un siglo después, citando de nuevo a don Vicente, se nos dirá que en Nápoles «se dora la miseria con la alegría más injustificada»[6]; «de cada casa salen canciones; en las aceras, a cada cuatro pasos se tropieza con un músico ambulante; todos hablan a pleno pulmón; las calles son una Babel, y aún estando acostumbrados al bullicio de las ciudades españolas, creéis estar en un manicomio suelto»[7]. Esa alegría que nos transmiten los libros de viajes y que es para nosotros quintaesencia del tópico napolitano, forzosamente había de ser más dada a las representaciones navideñas que a las de Pasión. Era inevitable que la religiosidad emanada de este sentir encontrara en el Niño Jesús uno de los motores fundamentales de su devoción, lo que ayuda a explicar el arraigo y mantenimiento, por encima de tiempos y modas, de los allí llamados *presepi*.

Al hablar del belén napolitano inmediatamente pensamos en el siglo XVIII. No andamos descaminados. En verdad es ésta su etapa más característica y brillante y, de hecho, la que le ha dado fama universal y puesto de honor en la Historia del Arte. Sin embargo, ese periodo de las Luces, no es más que la culminación de un largo proceso social y artístico que, arrancando de la baja Edad Media, va incorporando matices laicos a la representación belenista hasta terminar por convertirla en una concurrida fiesta galante, tan propia del rococó como puedan serlo rocallas y chinerías.



1. Elementos de una figura tercina: el maniquí de alambre y estopa; la cabeza y las extremidades, en este caso de barro. Nápoles, siglo XX. Colección del autor.

Al contrario de España, donde no podemos hablar con propiedad de una plástica belenista[8] nacional hasta prácticamente las obras de la Roldana y Salzillo, con alguna rara excepción levantina, Italia, y especialmente Nápoles, nos ofrecen una tradición muy antigua, remontada casi a aquella Nochebuena de 1223 que San Francisco de Asís celebró en el castro de Greccio[9]. El más antiguo testimonio belenista conservado en Nápoles data precisamente de apenas un siglo después, en plena época angevina. Se trata de una imagen tan bella como rara: la *Vergine del parto*. Virgen yacente, recién parida, que fue de las monjas de Santa Clara y se expone hoy en Capodimonte. Obra tal vez orvietana, de tamaño casi natural, de madera policromada, único vestigio de un conjunto sin duda monumental.

Pero el gran despertar del belén no habría de producirse hasta tiempo de los aragoneses. En la segunda mitad del siglo XV, las iglesias de Nápoles guarnecen sus ajuares con magníficos belenes formados por grandes esculturas de madera, a tamaño natural, policromadas con extraordinario derroche de oros. Una práctica que hará exclamar a Raffaello Causa: «Il secolo d'oro del presepe a Napoli? ma fu il quattrocento, senza alcun dubbio»[10]. Poco queda de esos belenes, pero documentos y restos nos dan sobrada idea de su riqueza. Quizá el más destacable fuera el de *San Giovanni a Carbonara*, desde luego fue el más rico: 41 esculturas de tamaño casi natural, entre las que se contaban sibilas y profetas. Tan sólo 19 de ellas, conservadas en el Museo de San Martino, han llegado hasta nosotros, sobreviviendo al bombardeo de 1943. La obra fue encargada en 1478, por el noble Jacovello Pepe, a Pietro y Giovanni Alamanno, padre e hijo, escultores de origen nórdico a los que hay que ver como definidores de esta primera edad de oro del belén napolitano, en la que a una

2. *Tuerto*. Salvatore Franco, 1780-1810. Nápoles, Museo de San Martino, legado Cucciniello.

refinada elegancia gótica, de corte flamenco, se une la maciza corporeidad del clasicismo jamás olvidado en Italia. A ellos se deben los belenes de *San Eligio Maggiore* y *l'Annunziata* y, sobre todo, el magnífico conjunto de la iglesia de la Anunciación del Hospital Provincial de Palma de Mallorca, decano de los belenes de España, con sus delicados ángeles músicos [11]. Junto a los Alamanno hay que recordar a escultores como Moccia y Belberte, autores del belén de *San Domenico Maggiore* o de la *Annunziata* de Pozzuoli, y sobre todo, a Giovanni da Nola por el notable conjunto que le encargara el poeta Jacopo Sannazzaro, ardiente devoto del misterio del Nacimiento, para su iglesia de *Santa María del Parto*, en *Mergelina* [12].

Ya en el siglo siguiente, según documento de 1532, Mateo Mastrogiudice, de Sorrento, hijo del conde de Terranova, contratará con Domenico Impicciati un rico conjunto de figuras navideñas de terracota, entre las que se contaban su retrato, a guisa de pastor, y diversos elementos de paisaje, como eran animales y árboles. De la obra destaca, primero el estar hecha en barro, cuando era normal el uso de la madera; la decidida intencionalidad escenográfica; la presencia del comitente, retratado como pastor, y el que estuviese destinada a un oratorio privado, lo cual es indicativo de cómo el belén empezaba tímidamente a salir de los templos. El conjunto era un *sacromonte* de grandes dimensiones, con la gruta en su parte baja, similar a los que se hicieron para las catedrales de Matera y Altamura. Semejantes los hubo también en el convento dominico de la *Sapienza*, obra de Anibal Caccavello, y en la iglesia de *Santa Croce di Palazzo*, debido a Guglielmo de Gautiere, ambos en Nápoles. Belenes en los que se observa una ligera reducción en las dimensiones de las figuras, así como un nuevo gusto por lo escenográfico y un mayor peso de la comitencia civil [13].

El siglo XVII es el momento de la plena definición del belén móvil napolitano. Los tiempos han cambiado. La Contrarreforma impone una religiosidad más oficial y menos gozosa. A la vez, la ciudad de Nápoles vive uno de los momentos más dramáticos de su historia, agitada por la revolución de Masaniello y la terrible peste de 1656. Epidemias y hambrunas hostigan al pueblo. El infierno sube a la tierra por acción de los pecadores, de cuyas aberraciones se venga el Cielo enviando calamidades, no siendo las menores los terremotos

y erupciones del Vesuvio. Entre tanto, oyendo las súplicas de sus hijos, San Jenaro licuaba milagrosamente su sangre tres veces al año, demostrándoles que no estaban solos ante la ira de lo Alto: contaban con él y los otros cincuenta y un santos copatronos de la ciudad para mitigar los azotes del divino látigo.

Un ejército de predicadores recorría las calles sin bastarse para devolver al pueblo al camino recto, y ello porque sus pláticas, de brillante oratoria, resultaban del todo ininteligibles. Eran precisos nuevos mecanismos más cercanos a los pecadores. Ésta es la necesidad que empuja a San Francesco de Geronimo, jesuita, a recorrer las calles con una cruz a cuestas y, desnuda la espalda, azotarse en público; exhortaba así a las hembras de los lupanares de *Piazza Castello* y el barrio español, colgando luego de su cruz las trenzas de las arrepentidas [14]. Paralelamente, surgían alternativas más felices: entre ellas se contaban la música y el teatro religioso y, como no, el belén.

3. *Cabezas de ángeles*. Giuseppe Sanmartino (1720-1793), Nápoles, Museo de San Martino, legado Perrone.

El siglo XVII introduce en el nacimiento la imagen articulada vestidera. Grandes figuras, ya realizadas íntegramente en madera, ya usando para cabezas y manos materiales más dúctiles, casi siempre la *cartapesta* o la *tela plástica* [15], vestidas al modo de la época y frecuentemente calvas, para completarse con pelucas, comienzan a poblar los nuevos montajes. En 1605, en su iglesia de San Miguel de Munich, los padres jesuitas construyen un belén de estas características, lo que hizo pensar que habían sido ellos los responsables de su introducción en Nápoles [16], sin embargo, el primer testimonio allí conocido nos lo dan los escolapios en 1627. Una iniciativa de tal éxito y repetida con tanta riqueza, que el propio San José de Calasanz hubo de advertir a sus frailes napolitanos que aquella práctica era propia antes de ricas iglesias que de un «ordine povero» como el suyo [17].

Las representaciones del seiscientos napolitano serán siempre más espectaculares que didácticas, habrá en ellas más intención de pompa que de catequesis, a pesar de lo cual siguen siendo consideradas objetos de culto. Así lo prueban los milagros que pronto se asocian a ellas, historietas que se refieren a imágenes del Niño Jesús que sanan a los enfermos, hacen callar a los blasfemos o convierten a los infieles. El primero de estos

prodigios sucedió a los escolapios: andaban nerviosos buscando un *Bambino* para su belén del año 27 cuando dos muchachos se presentan dispuestos a venderles uno; les agrada y deciden comprarlo, encontrándolo, cuando vuelven para pagar, tendido en el pesebre y sin que hubiera rastro de los jóvenes que lo trajeron. Otros dos Niños milagrosos se guardaban en la iglesia del *Gesù Nuovo*, el primero, donado por la princesa Bisignano della Rovere, había hablado desde una urna al esclavo negro que la limpiaba, llevándolo a la conversión; en torno a él se dispuso desde los años 30 un enorme belén que ocupaba al menos dos capillas laterales del vasto templo, sin que faltara la escultura de un negro en recuerdo del milagro. El otro se encontraba en el belén del notario Casetta; Santo Niño que en la Navidad de 1633 habló y convirtió a Amedir, esclavo turco del donante, que movido por la curiosidad, se introdujo en la iglesia para ver el belén [18].

El número de belenes documentados en el siglo XVII es más que importante. Poco es lo conservado, pero las noticias permiten deducir una progresiva tendencia de la clientela civil a mandar hacer obras de este tipo, con destino tanto a sus capillas privadas como a sus palacios. Hay que destacar entre ellos el encargado por el virrey conde de Castrillo, que seguramente vendría con él a España en 1659, o el que en 1684 realiza Pietro Ceraso para las monjas de Santa Clara, en el que aparecían figuras de varias escalas, con el fin de acentuar la perspectiva. Se dedicaron a esta tarea escultores como Aniello y Michele Perrone, Nicola Fumo o Giacomo Colombo, entre otros. Hermosos restos de esta plástica podemos contemplar todavía en las iglesias de *Santa Maria in Portico*, en *Chiaia*, y el *Gesù Vecchio*, la antigua casa profesa, en *Spaccanapoli*.

Se trataba de instalaciones que ciertamente habían de causar fuerte impacto. Las grandes figuras se distribuían por un paisaje que cada vez iba ganando más importancia y que, en los belenes de más empaque no sólo acogía la gruta con la adoración de los pastores, sino diversas escenas sobre hechos del ciclo navideño, desde la Anunciación hasta la Candelaria, festividad que todavía hoy pone fin a la campaña belenista anual. Se tiene noticia de novenas cantadas frente a estos nacimientos, caso del que montara el dominico Alfonso di Maddaloni en Santo Domingo el Mayor, oraciones con música que derivarán en elaboradas cantatas de gran éxito entre los fieles, como la famosa de Domenico Giordano, ya de 1730, o bien comedias, como la que hacia 1675 compone Cristoforo Caresana en recuerdo del citado milagro del *Bambino* de la princesa Bisignano della Rovere [19].

La creatividad barroca buscaba incansable nuevas soluciones para engrandecer los nacimientos. Se incorporan nuevos personajes dando vida a escenas hasta entonces inéditas y el paisaje gana cada vez mayor presencia. Lógicamente, esto no podía materializarse si no se operaba antes una notable reducción del tamaño de las figuras. Ambas circunstancias, el nuevo valor de lo anecdótico y el recorte de las medidas de los pastores, favorecían además la entusiasta acogida del belén en los hogares patricios. El camino estaba llano para que el *presepe* pasara de ser un objeto de culto a convertirse en un atractivo entretenimiento para las ricas familias de la época, que habiendo empezado a catar las exquisiteces del rococó, se aficionaban a soñar con paraísos de inventado exotismo.

La rigidez del maniquí de madera, por más que encubierta por vestidos de auténtica tela, al reducirse el tamaño de las figuras, imprimiría en ellas un desagradable aspecto muñequil, que había de restarles mucha vida. En buscar una alternativa se indagó desde fecha

temprana y así, prácticamente a mediados del siglo XVII, encontramos ya figuras conseguidas según la técnica que triunfará en el XVIII y llega a nuestros días. El logro ha sido atribuido por algunos al escultor Michele Perrone [20]. Poco importa eso, lo verdaderamente digno de ser tenido en cuenta es que desde el momento en que se impone este adelanto técnico comienza la andadura de lo que llamamos con propiedad «belén napolitano».

4. *Joven campesina*. Giuseppe de Luca, 1792. Nápoles, colección particular.

Las nuevas figuras tienen como primera particularidad la unificación de su estatura en un palmo y medio, unos 35 centímetros, que es lo que se llama medida *tercina*. Pero la gran novedad está en el nuevo procedimiento empleado para construir el maniquí. Se obtendrá a partir de un alma de alambre dulce que, muy esquemáticamente, reproduce las formas del esqueleto humano, estructura que será luego recubierta de estopa. El resultado es un monigote acéfalo, totalmente articulado, dotado de una redondeada corporeidad que, una vez vestida, imita a la perfección las formas del cuerpo humano. La cabeza (*testina*) es un pequeño busto cortado por detrás en el arranque de la espalda y por delante (*pettiglia*) a la altura del pecho, presentando en uno y otro lado orificios destinados a cruzar los cordeles que la fijarán al cuerpo. En un primer momento se tallaron en madera, si bien desde fechas tempranas del siglo XVIII se imponen las de barro cocido, que permitían un modelado más blando y primoroso. Los ojos son diminutas conchas de cristal, en forma de cuarto de esfera, pintadas desde atrás, que se añaden a la cabeza, una vez cocida, en las cuencas practicadas al efecto, superponiendo luego los párpados. Las extremidades (*arti*), mano con antebrazo y pie con pantorrilla, se trabajarán casi siempre en madera, aunque no son raros los ejemplares tardíos que las presentan de barro. En uno u otro material la finura del resultado será igualmente notable, especialmente en las manos, donde se concentra buena parte de la expresividad final de la figura, como queriendo dar consistencia material en ellas a la elocuencia gestual partenopea.

La policromía se hace al óleo, sobre una imprimación de aguacola. Se consiguen superficies de lisura absoluta y satinado brillo, avivadas por coloretes, ojeras y venas, plasmadas con virtuoso realismo por medio de finas veladuras, aplicadas con la habilidad técnica de la mejor escultura policromada. Suavemente se esfuman los colores en partes como el arran-

5. *Mesonero*. Nicola Somma, finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Nápoles, colección particular.

que de los cabellos y las barbas, ya que nunca se usarán pelucas, evitando la más mínima estridencia que pudiera restar verdad al conjunto. El color de la tez varía desde la sonrosada blancura de la Virgen, el Niño y los Ángeles, idéntica a la de odaliscas y ricas campesinas, hasta la más cálida y morena de los hombres, decididamente tostada en mendigos, zagales y gitanos, por no hablar de los mil matices raciales que pueden detectarse entre los orientales de la regia comitiva.

La diferenciación, incluso material, de las partes de un *pastor*[21] acarrea inmediatamente una clara división del trabajo. Los grandes escultores del momento, cuando trabajen para el belén, se limitarán a modelar las cabezas, habiendo otros artesanos encargados de terminar la figura. En cambio, los talleres especializados, establecidos ya entonces en *San Gregorio Armeno*, serán manufacturas dedicadas a la producción de pastores en serie. Se trataba casi siempre de empresas familiares organizadas en cadena, de las que el producto salía a la venta totalmente acabado, incluso vestido.

Las exigencias económicas, tanto por parte de comitentes como de artesanos, favorecieron una producción industrial basada en el uso de moldes, técnica que agilizaba notablemente el trabajo y aseguraba precios mucho más asequibles. Pensemos que un pastor «de autor» podía costar sumas exorbitantes, en torno a los 15 ducados a fines del siglo XVIII. Con todo, fueron muchísimos los que se llevaron a cabo y prueba de ello nos dan las piezas conservadas, entre las que se cuentan obras de Mateo Bottigliero, Francesco Viva, Lorenzo Mosca, Giovan Battista Polidoro, Giuseppe Gori, Nicola Ingaldo, Francesco Celebrano, Francesco Gallo, Nicola y Saverio Vasallo, Salvatore Franco, Camilo Celebrano, Angelo Viva o el mismísimo Giuseppe Sanmartino, con tales niveles de calidad que de este último nos dice el profesor Molajoli que «ritrovò il meggio di sé, per acutezza di gusto e libertà interpretativa, propio nell'attività ritenuta secondaria se non addirittura occasionale, della modellatura delle figure da presepe»[22].

Hay, pues, mucho de arte en el belén napolitano. Mucho de buena escultura que tiene que ser juzgado al margen de los prejuicios impuestos por el maniquí, los vestidos y demás añadidos de las figuras, tomando como premisa metodológica la necesidad de «inquadrare il problema della plástica presepiale nell'ambito piu generale della escultura policromata in terracotta o legno»[23]. «Le figure interamente modellate [...], gli angeli e i cherubini, sono

opere d'arte di formato ridotto. Al pari, le testine in terracota esigono un giudizio que non tenga conto degli elementi di completamento [...] Tenerle fouri dal detto giudizio significherebbe rifiutare il riconoscimento dei valori formali di tanta statuaria, le cui figurazioni sono limitate alla sola testa»[24]. Ahora bien, de igual manera que se hace necesario ese reconocimiento de los valores formales, netamente artísticos, de esta plástica, hay que tener la cautela de evitar caer en el espíritu de campanario de la exaltación localista, así como en el atribucionismo febril, más propio del anticuario que del verdadero historiador del Arte.

6. *Georgiana*. Lorenzo Mosca, siglo XVIII, segunda mitad. Nápoles, colección particular. El loro está atribuido a Francesco Gallo.

De cualquier modo, la plena valoración formal del belén napolitano es hoy una meta imposible. No se puede llegar a ella por medio del pastor como elemento individual y aislado, como fin en sí mismo. Las figuras y accesorios no se concibieron como objetos de vitrina con entidad artística propia y cerrada, sino como elementos integrantes, de un magno cuadro plástico que había de ser observado y puesto en valor en su conjunto. Hasta tal punto es cierto ésto que la concepción del pastor como pieza articulada vestidera, destinada a mudar mil veces sus ropas y actitudes, o más aún, la propia visión del belén como conjunto móvil, sólo se justifica pensando en la necesidad de renovar continuamente el montaje, de modo que las figuras asumieran, como los miembros de una gran compañía teatral, distintos papeles según las exigencias impuestas por la dirección general del conjunto. Por desgracia, nada queda, si no figuras y accesorios, y ellos en número, por más que enorme, muy menguado, de aquellas espléndidas superestructuras, perdidas sin remedio desde comienzos del siglo XIX, cuando empiece a decaer la gran época del belenismo napolitano.

Las nuevas figurillas, como decía, fueron recibidas con entusiasmo entre la nobleza y la rica burguesía napolitanas. Frente a los pastores del siglo anterior, con viso de santos de altar, los nuevos parecían preciosos juguetes capaces de convertir el belén en un «diverstissement»[25] acorde con el signo lúdico y civil de los tiempos. La pretensión tardobarroca de enriquecer el belén con nuevas escenas y la consiguiente reducción del tamaño de las figuras, trajo aparejado el definitivo relevo de la comitencia eclesiástica por la civil. El belén se convertía en un entretenimiento de moda. Se alejaba definitivamente

7. *Turco*. Lorenzo Mosca, siglo XVIII, segunda mitad. Nápoles, colección particular.

del discurso figurativo y religioso-social de las artes mayores, para aceptar unas reglas propias y distintas, como entidad tipológica nueva y claramente reconocible.

El cambio no se debe tanto a la consecución del nuevo pastor articulado, cuya invención, ya hemos visto, es antigua, aunque no consiga imponerse hasta muchos años después, como a la previsualización de las posibilidades que éste ofrecía al gusto rococó. Las nuevas figurillas, para triunfar, necesitarán de la madurez de un clima hedonista apegado al lujo y la brillantez, a la feliz intrascendencia de los asuntos de la tierra y a una religiosidad más relajada, cuando no permisiva o abiertamente ignorada. El nuevo gusto encuentra en el belén una inagotable cantera de pretextos sobre los que dar rienda suelta a sus ansias de opulencia, disfrazadas, ya de fantasía orientalista, ya de ensueño aldeano.

Con estas premisas se renueva la sintaxis compositiva del nacimiento: los valores ambientales crecen hasta lo insospechado, tanto a través de la pintoresca arbitrariedad del paisaje, como por la multiplicación de accesorios en miniatura, representando objetos reales de seda, porcelana, plata, bronce o marfil, y realizados en esos mismos materiales; el belén se llena de auténticas joyas de oro, plata, piedras preciosas, perlas y coral; se concederá especial atención a la representación animalística y los pastores proliferarán en número sorprendente, sin que por ello se descuide su factura o se vistan con menos esmero. El belén ha entrado a formar parte de un flamante universo laico y galante, es una más de las refinadas lindezas de la crisis del barroco. Sus nuevos mecenas no tienen ya ninguna intención catequética, no les mueve la piedad, antes bien su insaciable sed de lujo y su apego a lo inmediato, canalizados a través de una desenfrenada pasión coleccionista y un encendido diletantismo artístico, que en sus muchas vertientes, caracterizan el gran momento del rococó.

La Iglesia, por su parte, comienza a abandonar su afición belenista. En 1719 las monjas de Santa Clara, el gran museo del rococó napolitano antes del fatal bombardeo de 1943, inauguran su nuevo belén[26], dentro ya de los parámetros enunciados, pero su rastro se pierde en los años siguientes, cuando abundan, en cambio, las noticias sobre famosos nacimientos privados. No hay razón para creer que los templos contasen con ricos conjuntos hoy perdidos o dispersos, ocurre más bien que «la Chiesa soltanzialmente rifiuta [...]

questi teatrini profani impostati secondo una sensibilità che è afatto laica»[27]. La Iglesia recelaba del nuevo gusto belenista. Por otra parte, sus viejos conjuntos de grandes figuras podían competir apenas con las audacias del belén a la moda; y además, estando los montajes particulares abiertos al público, la exclusiva función social de los suyos empezaba a ser bastante discutible.

Con todo, a pesar de la asunción de la estética galante por parte del belén y de su salida de los templos, no creo que sea acertado distinguir entre un *presepe religioso* y un *presepe cortese*, como viene haciendo la historiografía desde la publicación del famoso artículo del profesor Causa[28]. Considero que esta división es un grave error interpretativo. El belén de iglesia que se da hasta el siglo XVIII y el doméstico que encontramos desde los inicios de éste y que salvando las distancias llega a nuestros días, no son dos realidades diversas, sino dos estadíos sucesivos de la evolución de una misma costumbre. El belén surge de la intención de acercar el Misterio de la Navidad a los fieles, de demostrar que Dios había nacido hombre en la tierra, y para ello se recurre desde el primer momento a anacronismos y detalles localistas que hagan más evidente esta verdad. Ello implica la aceptación de una serie de elementos profanos, laicos si se quiere, destinados a crear un clima de cercana realidad en el que situar el Nacimiento. Esos detalles, por su inmediatez, habían de resultar especialmente caros al público, que terminaría, después de un largo proceso, que ya hemos visto, y cuando las circunstancias lo permitieron, por convertirlos en protagonistas. La evolución por lo tanto no cambió la naturaleza del fenómeno, sino que concedió nueva dimensión a aspectos sociales que siempre habían estado presentes en él, y que ahora se imponen en detrimento de la función de apostolado que hasta entonces había sido predominante, al menos a primera vista.

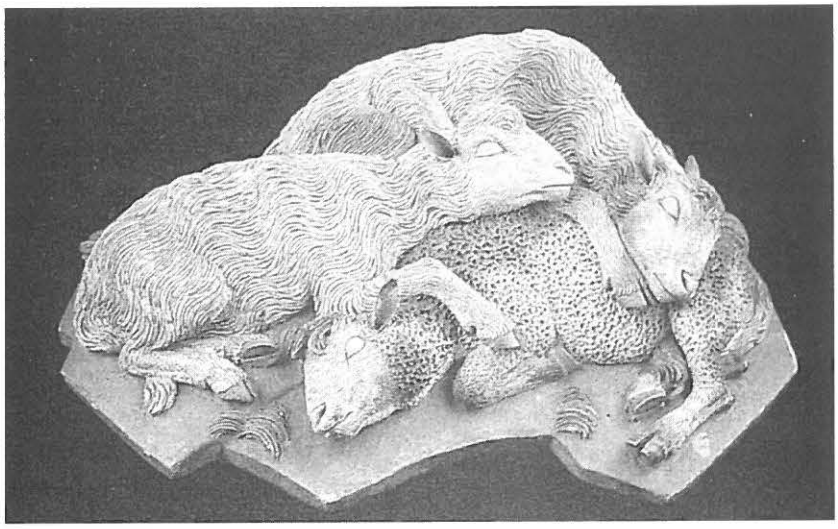
Se sabe de muchos belenes en el siglo XVIII. El principal entre los conocidos con anterioridad al periodo borbónico fue el del príncipe de Ischietella[29], que ocupaba tres estancias consecutivas de su palacio. El 12 de enero de 1734 la última virreina austriaca, acompañada de una escolta de guardias alemanes y notables damas de la corte, visitó este conjunto, siendo recibida al pie de la escalera por el príncipe y su familia, y con ellos el arquitecto Desiderio de Bonis, responsable del montaje[30]. Esta noticia nos da idea, no sólo del ceremonial que podía llegar a rodear el belén, sino también de cómo se considera su autor, no a quien ha hecho las figuras, que podían ser de muchas manos y estar bastante distanciadas en el tiempo, sino al que diseñaba y dirigía la construcción del escenario. La riqueza del conjunto era tal que en 1745 el príncipe pudo salvar su maltrecha economía empeñando las joyas que lucían sus pastores. El de Ischietella murió en 1767, dispersándose inmediatamente sus figuras[31].

Conocemos otros muchos belenes del XVIII, en especial, gracias a las indagaciones del ya lejano Pietro Napoli Signorelli[32]. Destaca entre ellos el belén de los ingenieros Muzio Nauclerio y Nicola Canale Tagliacozzi, del que se nos dice que fue visitado en varias ocasiones por la mismísima María Amalia, reina de Nápoles desde 1734. Otros eran el de los señores de Catalano, montado por el arquitecto Francesco Cappello o el del cura Domenico Mainetti, en su casa, encima de *San Potito*. Muy celebrado fue el de los hermanos Terres, libreros de *San Biagio*, visitado más de una vez por la familia real. Importantes también los del duque de Diana Calà, dirigido por Lorenzo Mosca; de

8. *Benino*, el pastor durmiente de la *Cantata*. Lorenzo Mosca, siglo XVIII, segunda mitad. Nápoles, Museo de San Martino, legado Perrone.

la familia di Giorgio, de la princesa Pignatelli de Monteleone, del agente marítimo Felice Giannastasio, de los marqueses Spinelli di Fuscaldo o del canónigo Domenico Sdanghi.

Junto a estos nacimientos tuvo también gran importancia, aunque nada hace pensar que mayor, el del Palacio Real, del que se tienen noticias desde la época de nuestro Carlos III (1734-1759). Es un tópico afirmar la pasión belenista del rey, aún cuando hay muy pocos argumentos que la justifiquen. Sabemos de su gusto por la caza y la construcción de nuevos palacios (Capodimonte, Portici, Caserta) y obras públicas (el *Foro Carolino*, el *Albergo dei poveri*), pero nunca se habla de visitas a los grandes nacimientos de la ciudad, honrados antes por los virreyes y en su época, según Napoli Signorelli, por la reina María Amalia, así como luego por los Borbones que sucedieron. El archicitado testimonio de su afición, nos lo ofrece Pietro degli Onofrj, cura del oratorio de la corte, que en 1789 describe la pasión belenista del rey Carlos, quien la habría heredado de su padre. El monarca gustaba de construir paisajes de corcho y cocer ladrillos para el belén, entre tanto María Amalia y sus damas cosían los nuevos vestidos que habrían de lucir los pastores[33]. La historia, ciertamente entrañable, está repleta de contenidos políticos, haciendo propaganda del fervor religioso del monarca y de la ilusión con que se empleaba cada año en armar el nacimiento, en una época en que éste era uno de los pasatiempos favoritos de la aristocracia y la rica burguesía napolitanas. Es difícil creer que Carlos viese en el belén algo más que un medio de acercamiento a sus nuevos súbditos, de integrarse en las costumbres de su recién estrenado reino. Las palabras del padre Onofrj, al fin y al cabo, son las de quien desconoce los esfuerzos del montaje de un belén semejante y no cae en la cuenta de lo impropios que resultan para un rey.



9. *Tres ovejas durmiendo*. Francesco Gallo, finales del siglo XVIII o principios del XIX. Nápoles, colección particular.

Los Borbones, como sus aristócratas y magnates, llevarán a cabo ricos montajes belenísticos a lo largo de todo su periodo napolitano. Sólo se puede hablar de decadencia del fenómeno después de la caída de Murat en 1814. Los cambios políticos y sociales hicieron imposible a la restaurada monarquía recuperar el arte y la vida del rococó anterior a Napoleón, abriéndose paso una burguesía menos pudiente y, sobre todo, mucho menos sensible. De modo que, cuando en 1844, Fernando II encargue a Salvatore Fergola aquel increíble montaje, retratado por el pintor en las cuatro témperas de Caserta, no demuestra si no lo insostenible ya de aquella costumbre. Será el último belén borbónico y el canto de cisne del gran belenismo napolitano. Los restos de aquel tesoro, supervivientes al olvido de más de un siglo y al escandaloso robo de 1985, se exponen hoy en el palacio real de Caserta.

Desde el primer tercio del siglo XIX el belén del setecientos agoniza rápidamente. Los grandes conjuntos se dispersan; en el mejor de los casos se salvan escenas enteras para ser vendidas en urnas, y, en sustitución a aquellos refinados diletantes del rococó, surgen nuevos coleccionistas para los que el belén es un objeto de anticuario que se acapara como curiosidad. Entre ellos destaca el escritor Michele Cuciniello, cuya colección donada a la ciudad en 1879 es hoy la joya más indiscutible del Museo de San Martino [34]. Junto a él, los Perrone, varias generaciones de coleccionistas cuya obra será donada al mismo museo en 1971 y, por supuesto, los Catello: Giuseppe, Vicenzo y Eugenio Catello, artífices de la más selecta colección, hoy dispersa entre los herederos. Para ellos el belén no era ya un refinado entretenimiento, sino un lujoso y raro objeto de recopilación y estudio.

Es significativo ver como en el siglo XVIII el belén había hecho competir a reyes y burgueses midiéndose con el mismo rasero. Era ese el espíritu de la época, la cultura del rococó, para la cual no había más que dos clases, una depositaria de la riqueza, el buen

gusto y la cultura y otra popular[35]. Ya no estamos en los años del barroco estatuario y ceremonioso, sino en los de un arte preciosista, gracioso y picante. Y el belén se adaptará plenamente a los tiempos dejándose llevar por las tendencias del siglo.

Baza importante entre ellas será el nuevo gusto por el universo campesino y pastoril. Las clases altas vivían bajo el imperio de formas sociales extraordinariamente artificiales, que complicaban lo cotidiano hasta límites engorrosos. Surge entonces el ensueño de la inocente simplicidad de la vida rústica, el mito de la naturaleza pródiga en dones, la visión prerromántica de las gentes del campo. Movidas por este impulso las cortes europeas se afanan en vivir esa ficción aldeana: en Francia, en vísperas de la Revolución, María Antonieta se había hecho levantar una granja de cuadrito galante, lo mismo que en Nápoles, su hermana María Carolina y Fernando II buscaban semejante «Arcadia» en el real sitio de Carditello. Llevado al belén, este anhelo toma cuerpo en la profusión de pastores que campean por los montajes. Gentes del pueblo, vestidas al modo de la época con verismo cientifista, dando plena cuenta de su lugar de origen, oficio y posición. Burgueses medios de distintas escalas, campesinos ricos y pobres, pescadores, pastores y zagales, gitanos, gentes de todas las profesiones, hasta mendigos y rufianes, tendrán su trasunto belenista. Tampoco faltarán lisiados de toda índole: jorobados, ciegos, niños y viejos deformes, gordas mujeres y enfermos de bocio y cataratas serán los más frecuentes. Sus males no se ven con piedad, sino con ironía, llegando a extremos a menudo crueles, en los que se mezclan los deseos de evasión de la época con la tendencia naturalista del barroco napolitano. Las escenas plasmadas eran agradables para quien las admiraba, pero pocas veces para aquellos que las vivían realmente. Son claros ejemplos de la naturaleza egoísta del populismo rococó, revelador siempre de un conocimiento indirecto de la vida rústica, aunque no pierda por ello su valor como documento histórico, único e insustituible.

Enlazado con esta pulsión estética se encuentra uno de los episodios canónicos del belén napolitano: la taberna. Sucias casonas que, desde que las leyes lo permitieron, se empeñaron en enriquecer sus fachadas con la exposición de los productos ofrecidos a sus clientes, llamada publicitaria para unos y envenenado dardo para los más. En los belenes aparecen tal cual eran en la vida. En sus puertas, ricos burgueses zampan a la sombra fresca de un parral, acompañados por la alegría de alguna banda callejera que, deseosa de alguna propina con que comer también ella, ameniza el almuerzo con sus cantos. Se dice siempre que este episodio recuerda la posada que se negó a José y María, yo me pregunto si no será más bien, como en aquella pintura nórdica tardomanierista, que mostraba cocinas a las que servían de fondo las historias religiosas, o como en la propia tendencia bodegonista de la época, un deseo de exhibir tantos placeres del paladar que, en tal abundancia, estaban al alcance de pocos. «La ciudad de Nápoles es acaso la más abundante en comestibles que haya en Europa, [...] admira la abundancia de mantenimientos que se ve por sus plazas y calles. Pan, carnes, embutidos, pescados, legumbres, frutos, verduras, quesos, pastas, dulces, bebidas, vino, licores; desde lo más necesario a la conservación de la vida hasta lo más exquisito que han inventado las artes para halagar la gula, todo se presenta a la vista pública; y el vulgo está contento cuando, aunque no coma, sabe que tiene qué comer»[36]. Así, la fachada del figón, y con ella los puestos del mercado, serán opulentos escaparates de viandas de toda clase, realizadas en cera o terracota con absoluta verdad; y sobre las

mesas, también en cera, fuentes de pasta, *polenta*, *ricotta* y demás exponentes de la cocina napolitana.

Otro aspecto ligado a esta preocupación por lo popular es el de la indagación etnológica sobre los humanos. Con afán enciclopédico Fernando IV pide a los pintores D'Anna, Berotti y Santucci el retrato de las costumbres y vestidos del reino y en 1786 envía a su hermano Carlos IV parejas de pastores vestidos con sus trajes típicos[37], al tiempo que éste encargaba a José Esteve tipos valencianos para su belén[38]. A la hora de componer las escenas, no sólo trajes, sino todas las costumbres se tendrán en cuenta, no pudiendo faltar la *tarantela*, «il ballo classico degli avi che si tramandava ai nepoti»[39], la danza mágica a la que se atribuía la facultad de ser infalible antídoto contra la picadura de la tarántula, cuando realmente no tenía más poder que el de hacer sudar el veneno.

10. La producción actual alcanza igualmente altos niveles de calidad. *San José*. Colección del autor.

Directamente relacionada con la pesquisa populista está la representación de animales, uno de los capítulos más interesantes, aunque bastante desconocido aún del belén napolitano. Es un trasunto plástico de la pintura de animales a la moda, que nos ofrece, superando el mero verismo descriptivo, un ensueño de poética ternura que tamiza la realidad, tantas veces cruel de estos seres. El interés enciclopédico hacia toda rama del saber y, en especial, el despertado por las ciencias naturales, los convertía en objeto de atenta observación. Las viejas escenas de cacería dejan paso a plácidas representaciones de nobles herbívoros paciendo, en los que se vuelcan virtudes, especialmente la fidelidad y la inocencia, que el ser humano, aún sabiendo suyas, comenzaba a añorar. Escultores notables como los hermanos Vasallo, Carlo Amatucci, Gennaro Reale y, sobre todo Francesco Gallo, demostrarán una clara predilección por esta vertiente de la figuración belenista que, a menudo, seguirán practicando con destinos diversos al belén. Se realizarán en barro o en madera, o combinando ambos materiales, en perfecta proporción con las dimensiones de los pastores; los ojos serán de cristal. Entre ellos destacan caballos, vacas, ovejas, cabras y por supuesto, búfalas, introducidas felizmente en el agro de la Campania por la política renovadora de los Borbones.

Otro aspecto de interés es el orientalismo, importante capítulo del gusto rococó para el que el belén parecía mostrarse singularmente propicio. El gusto por el lujo y los objetos raros

puso en marcha desde comienzos del siglo XVIII un activo comercio entre Europa y el Extremo Oriente, regulado por las estrictas normas de las compañías surgidas al efecto. La presencia allí de misioneros jesuitas y la constante llegada aquí de embajadas asiáticas favorecía este tránsito, que pronto llenó Europa de sedas, lacas y, sobre todo, porcelanas de aquellas latitudes. Oriente era visto como un paraíso de paz y tolerancia, donde los pueblos vivían en armonía bajo el cetro de ilustres y sabios gobernantes. Pero era también una «Arcadia» del lujo y la abundancia. Desde 1704 *Las mil y una noches* comienzan su peregrinar por Europa, alimentando este ensueño turco-chinesco; en 1735 Rameu causa furor con su ópera *Las Indias galantes*, cuyo título es más que indicativo del carácter de esta ficción estética. Motivos orientales inspiran cuadritos, tejidos y papeles pintados, llegando las chinerías a su culmen en los años de 1757-59 con el *salón de porcelana* del palacio real de Portici, hoy en Capodimonte, retomado, aún con más audacia, en el Gabinete del palacio real de Aranjuez.

Nápoles, ciudad cosmopolita, fiel observadora de la realidad, no podía dejar de llevar a sus belenes el orientalismo que veía en sus calles. Se vendían allí esclavos mediorientales y norteafricanos; había una colonia de libertos infieles, a los que las leyes obligaban a raparse la cabeza para diferenciarse de los cristianos, pues eran gentes de piel clara; jóvenes orientales se formaban para las misiones en el *Collegio dei Cinesi*; había gentes de un levante más cercano: griegos, georgianos y albaneses que también encontrarán su reflejo en el belén. Pero lo que de verdad fascinaba y hacía volar la imaginación eran las embajadas de lejanas tierras que venían a visitar al rey, a cuyo paso la curiosidad arrojaba a ricos y pobres a la calle, como ocurrió con la tan celebrada del sultán de Trípoli, cuyos miembros fueron retratados por Giuseppe Bonito en los dos famosos lienzos del palacio real de Nápoles.

El cortejo de los Reyes Magos es el lugar donde la fantasía orientalista se desata en el belén, con esclavos y músicos de exótico aspecto, sintetizados en turcos anatólicos y negros del Mediterráneo africano[40]. Las clases más altas, que no habíamos vistos presentes hasta ahora, estarán recogidas en estas comitivas, a veces incluso retratadas en sus miembros, travestidas a la moruna con desbordante creatividad y despliegue de joyas. Aparatosos séquitos de odaliscas georgianas y arrogantes soldados, vestidos de seda y oro, cargados de alhajas y rodeados de tesoros: arreos de caballos, cofres y armas, casi siempre de plata. La indagación orientalista toca también al universo animal, sirviendo de bestias a estas cortes viajeras camellos y elefantes de singular verdad, inspirados en los animales de lejanas tierras que Carlos III tenía cautivos en el *Serraglio* del bosque de Portici.

No hay que olvidar la poética de las ruinas, vivamente encendida tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano a mediados del siglo XVIII. La sugestión por ellas ejercida llevó a situar el lugar de la Natividad, no en una cueva ni en una choza, sino entre los restos de nobles construcciones antiguas. Ésta es otra de las vertientes del pintoresquismo del setecientos, amante además de escarpados paisajes rocosos muchas veces imposibles, que eran los llevados al escenario del nacimiento (*scoglio*), interpretando libremente el relieve local, siguiendo el modelo de la pintura de hombres como Salvator Rosa, ya en el siglo XVII.

Interesa señalar por último su relación con el teatro. Estamos en la época de la ópera bufa, napolitana de nacimiento, a la que se unen nuevas comedias de igual desenfado. Burgueses,

sirvientas, pícaros y prostitutas suben a los escenarios, para contar historias que suceden entre pillos en un arrabal. Podría hablarse por largo de relaciones genéricas entre el teatro y el belén, pero me interesa centrarme en su conexión con las comedias navideñas, más aún con una concreta: *La cantata dei pastori*[41]. Naturalmente que hubo otras muchas, anteriormente se han citado algunas, pero todas ellas palidecen ante la popularidad de siglos de ésta. La obra se debe al jesuita siciliano Andrea Perrucci que la publica en 1698 con el título *Il vero lume tra l'ombre*, firmada por un imaginario Casmiro Ruggiero Ogone. Se trata allí la historia del viaje a Belén de José y María que habrán de sufrir las maldades del diablo Belfegor, alternada con las aventuras del pastor Armenzio y sus hijos, Benino, zagal, y Cidonio, cazador, y el pescador Ruscellio, a los que se une como personaje cómico el escribano napolitano Razullo, espejo de todos los vicios finalmente redimido. La obra tuvo gran éxito popular. Durante los siglos XVIII y XIX, «è stata ritualmente rappresentata la notte di Natale in parecchi teatri di Napoli dei più popolari; e io stesso la ho ascoltato al Mercadante [...]» hasta que «in questo Natale del 1889 il prefetto di Napoli l'ha spezzata [...] per ragioni d'ordine e di decenza publica»[42]. Las reediciones fueron constantes hasta principios del XX y en cada una de ellas la obra se mostraba enriquecida por nuevas escenas y diálogos, amén de otras adiciones que por no estar escritas nunca conoceremos, y, sobre todo, por un nuevo personaje, Sarchiapone, barbero napolitano loco, enano y jorobado que llegará a ser su personaje más popular. La obra, didáctica en un principio, termina por convertirse en una desenfrenada fiesta que finalmente ha de ser prohibida. Muchos de sus elementos pasarán al belén, siendo el más reconocible Benino, el pastor durmiente de la *Cantata*, que con este nombre aparece en todos los montajes navideños. Interesa señalar como el mismo respeto con que se trata en el nacimiento el Misterio, convertido, como en la *Cantata*, en un pretexto, se ve en la obra de teatro, que tenía por escena final la adoración de los pastores; en aquel momento «qualche scoppio di risa ne'palchetti è soffocato da violenza di fischi e di proteste»[43]. La *Cantata*, aparte de sus puntos de contacto directos con el belén nos ofrece una andadura histórica similar, de acto casi litúrgico a costumbre profana, que no pierde por ello el respeto a lo religioso, sino que pretende vivirlo de un modo más cercano, llevando lo sobrenatural al ámbito de lo humano.

Pero claro, nunca llueve a gusto de todos. La fiebre belenista del rococó llegó a muchos y brindó estupendos frutos a la Historia del Arte, por más que ésta no le haya concedido todavía la atención que merece. Pero no fue menor la furia de sus detractores, ya en sus años de mayor esplendor. Así, si por un lado hallamos testimonios como el de Napoli Signorelli o como el de esta hermosa descripción de Goethe: «entro una leggera impalcatura a forma di capanna, ornata di piante e d'arbusti sempreverdi, si collocano la Vergine, il Bambino e tutti gli altri partecipanti, posati a terra o svolazzanti nell'aria, in splendide vesti, per le quali i padroni di casa spendono grosse somme. Ma un tocco d'inarrivabile bellezza all'insieme è dato dallo sfondo che raffigura il Vesuvio con i paesi circostanti»[44]. Por otro, nos topamos de lleno con la ojeriza de los abogados del clasicismo. Tajante será Luigi Vanvitelli, arquitecto del palacio real de Caserta y otras grandes obras del reinado de Carlos de Borbón, cuando dice en carta de 8 de enero de 1752: «ho veduto li Presepi che in vero tanto sono goffi nel resto, altrettanto sono abili in questa ragazzata, nella quale si applicano efficacemente questi Napoletani»[45].

NOTAS

1. Este artículo es fruto de la investigación que llevé a cabo en Nápoles durante el otoño de 2000, que fue posible gracias a la ayuda económica obtenida del M.E.C.D. y a los contactos establecidos en Italia por mi maestro, el profesor Sánchez-Mesa, jefe del grupo de investigación al que pertenezco. Esta experiencia venía a completar otras anteriores desarrolladas en el Palacio Real y el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. En Nápoles trabajé al lado del profesor Nicola Spinosa, director del Museo Nacional de Capodimonte y jefe de la *Soprintendenza per i beni artistici e storici di Napoli*. Junto a él quiero recordar, por su amable colaboración, al profesor Roberto Middione, vicedirector del *Museo di San Martino* y responsable de su sección belenista, así como a los investigadores y coleccionistas Corrado Catello, Roberta Catello, Giangiotto Borrelli y, muy especialmente, al que fue mi mejor guía y entrañable amigo, el profesor Elio Catello.

2. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *En el país del arte. Tres meses en Italia*. Valencia: Prometeo, 1923, p. 167.

3. De gran valor son CATELLO, Angela. *Pastori e presepi a san Gregorio Armeno*. Nápoles: Elio de Rosa, 1992; o los catálogos de la anual *Mostra di Arte Presepiale*, editados por la Associazione Italiana Amici del Presepio, que ha celebrado su XV edición en la pasada Navidad.

4. GOETHE, Johann Wolfgang. *Viaggio in Italia*. Milano: Garzanti, 1998, p. 211.

5. *Ibidem*, p. 221.

6. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *En el país...*, p. 171.

7. *Ibidem*, p. 174.

8. Entendiendo por tal la representación de la Natividad con carácter efímero y cíclico a base de esculturas o figuras exentas. En España no se da con propiedad hasta el siglo XIX, apoyada sobre la base de obras importadas, como *el Belén del Príncipe*, y aisladas experiencias nacionales, de incomparable valor y originalidad, como las llevadas a cabo por la Roldana, Gutiérrez de Torices o Salzillo.

9. Esta historia ha sido mucho menos leída que citada. San Francisco llevó al castro de Greccio un buey y un asno, que dispuso junto a un pesebre, en el que durante la misa se apareció el Niño Jesús a Juan de Greccio. El hecho está recogido en Tomás de Celano, *Vida Primera* (XXX) y *Segunda* (VII, 35) y en San Buenaventura, *Leyenda Mayor* (X, 7). Véase GUERRA, José Antonio. *San Francisco de Asís. Escritos-biografías-documentos de la época*. Madrid: B.A.C., 1998, pp. 192-194, 250, 446-447.

10. CAUSA, Raffaello. «Cinque secoli di presepe». En: *Civiltà della Campania*. Napoli: 1974, p.12.

11. LLOMPART, Gabriel. «Belenes conventuales mallorquines de los siglos XVII y XVIII». *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), 26 (1970), pp. 42-63; AA. VV. *El belén. Historia, tradición y actualidad*. Madrid: Aura Comunicación, 1992, pp. 104-105; ARBETETA MIRA, Letizia. *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000, pp. 131-135.

12. BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtskrippe*. Munich: Prestel Verlag, 1955; MIDDIONE, Roberto. «Il presepe degli Alamano in S. Giovani a Carbonara a Napoli». En: *XIV Mostra di arte presepiale*. Nápoles: A.I. Amici del Presepio, 1999, p. 20; STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. Roma: Autocultura, 1944.

13. Sobre este periodo véase BORRELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. Roma: Banco di Roma, 1970, I parte.

14. D'ARIA, F.M. *Un restauratore sociale. Storia critica della vita di San Francesco de Geronimo*. Roma: Edizioni Italiane, 1943.

15. Pastas modelables. La primera, a base de papel (papel maché), la otra con trapos de cáñamo, igualmente macerados en cola.

16. NICOLINI, Fausto. *Scorribande presepiali*. Napoli: Azienda di Soggiorno, 1957, p. 54.

17. BORRELLI, Genero. *Il presepe...*, p. 42.

18. BORRELLI, Genaro. «L'evoluzione del presepe napoletano dalle origini al secondo ottcento. Un racconto lungo tre secoli». En: *Presepe Napoletano*. Napoli: Franco di Mauro, 1997, pp. 32-33.

19. SIMONE, Roberto de. «Tradizione etnica e scuola musicale napoletana nelle manifestazioni natalezie del '600 e del '700 a Napoli». En: *Presepe Napoletano*. Napoli: Franco di Mauro, 1997, p. 61-79.

20. BORRELLI, Genaro. *Il presepe...*, p. 52.

21. En Nápoles se utiliza este sustantivo para designar cualquier figura del belén, independientemente del papel que juegue en él.

22. MOLAJOLI, Bruno. *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*. Napoli: Comitato Citadino per l'anno giubilare, 1950, p. 13.

23. CATELLO, Elio. «Il presepe alla mostra della civiltà del settecento a Napoli». *Napoli nobilissima* (Napoli), 19 (1980), p. 119.

24. CATELLO, Corrado. «Giuseppe Sanmartino per il presepe napoletano». *Arte Cristiana* (Milano), 663 (1979), p. 304.

25. Así lo definen Marina Causa PICONE en *Presepi a San Martino*. Napoli: L'Arte tipografica, 1964, p. 28, y Franco MANCINI en *El belén napolitano*. Granada: Albaicín/Sadea, 1967, s.p.

26. BORRELLI, Genaro. *Il presepe...*, p. 61.

27. CAUSA, Raffaello. «Il presepe cortese». En: *Civiltà del '700 a Napoli*, vol. II. Milano: Centro Di, 1979, pp. 292-300. Existen varias reediciones de este notable artículo, entre ellas la recogida en PICCOLI CATELLO, Marisa (coor.). *Il presepe napoletano*. Napoli: Guida, 1990, pp. 18-33, donde aparece con el título «*La stagione aurea del presepe napletano*». He tomado de ahí la cita (p. 25).

28. *Ibidem*.

29. Francisco Manuel Pinto, príncipe de Ischietella, venía de una familia portuguesa que en el siglo XVII hace fortuna en Nápoles. A su muerte se inventarían más de 1500 pinturas y cientos de pastores.

30. La noticia está recogida en la *Gazzetta di Napoli*, enero de 1734.

31. Sobre este conjunto: BORRELLI, Genaro. *Il presepe...*, p. 62; CATELLO, Elio. «Il presepe del principe d'Ischietella e i presepi borbonici». *Napoli Nobilissima* (Napoli), 17 (1978), pp. 167-173; ROUTOLO, Renato. «Il presepe dalla committenza religiosa al collezionismo». En: *Presepe...*, pp. 181-194.

32. Apuntes sobre belenes y monumentos de Semana Santa tomados para su obra *Vicende della coltura nelle Due Sicilie* (Napoli: Vicenzo Flauto, 1784-1786) y jamás publicados. El manuscrito permaneció ignorado en la biblioteca de los Jerónimos hasta su hallazgo y edición por: STRAZZULLO, Franco. *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*. Napoli: Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1968.

33. ONOFRJ, Pietro. *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*. Napoli: Pietro Perger, 1789, pp. CLXXXVI-CLXXXVIII.

34. CAUSA, Raffaello. «Michele Cuciniello, un uomo ed un presepe». En: *Il presepe Cuciniello. Mostra di pastori restaurati*. Napoli: Museo San Martino, 1966, pp. 5-19.

35. Véase HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, 1994, vol. II, p. 159.

36. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viaje de Italia*. Barcelona: Laertes, 1988, p. 68. Sobre este libro véase MELE, Eugenio «Viaggiatori stranieri a Napoli II. D.Leandro F. de Moratín». *Napoli Nobissima* (Napoli), XV, primera época (1906), pp. 27-30, 54-57, 70-74, 87-92.

37. Sobre este punto: CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide. «Per una storia del costume popolare napoletano dal XV agli inizi de XIX seculo». *Napoli Nobilissima* (Napoli), 20 (1981), pp. 115-128; CATELLO, Angela. «Le vestiture e i gioielli». En: *Presepe...*, pp. 103-120; CATELLO, Elio. «Il presepe del principe...», p. 170; GRILLO, Umberto. «I pastori napoletani del '700 nei Musei del Mondo». En: *Presepe...*, pp. 195-212.

38. HERRERO SANZ, María Jesús. «El belén del príncipe en el Palacio Real de Madrid: origen, desarrollo y actualidad». En: *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998, p. 32.

39. MONTILLO, Giuseppe. *Figurine. Racconti rustici*. Castellammare di Stabia: F. Lanzaro, 1936, p. 15.

40. CATELLO, Elio. *Cineserie e turcherie nel settecento napoletano*. Napoli: Sergio Civita, 1992, pp. 33-37.

41. He usado la edición de Roberto de SIMONE. Torino: Einaudi, 2000.

42. CROCE, Benedetto. *I teatri di Napoli*. Bari: Laterza, 1916, p. 111.

43. BOUET, Edoardo. *Sua eccellenza San Carlino*. Roma: Società editrice nazionale, 1901, p. 235.

44. GOËTHE, Johann Wolfgang. *Viaggio in...*, pp. 367-368.

45. STRAZZULLO, Franco. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta*. Napoli: Congedo, 1976, vol. I, p. 91.